

Zideologizowany punkt widzenia (na przykładzie wiersza Mykoła Bażana *W muzeum Lenina*)

Mykoła Bażan, ukraiński poeta i tłumacz, debiutował w roku 1923 jako przedstawiciel futuryzmu. Szybko jednak odszedł od postulatów tego kierunku i w ciągu kilku lat wykształcił własny, rozpoznawalny i bardzo eklektyczny styl, w którym można szukać inspiracji ekspresjonistycznych i barokowych, a ważnym elementem jest synkretizm sztuk. Po eksplozji artystycznej lat dwudziestych¹ lata trzydzieste na Ukrainie upłynęły głównie pod znakiem stalinowskich czystek. Represji nie uniknęli przedstawiciele świata kultury. Szacuje się, że w roku 1930 liczba „aktywnych literatów” wynosiła 259. W roku 1938 z tych 259 zostało 36 (Korniejenko 1992: 135). Kilku z nich popełniło samobójstwo, kilku znikło bez śladu, większość zmarła wskutek represji. W pierwszych dniach listopada 1937 roku na uroczysku Sandarmoch w dzisiejszej Republice Karelii bezprecedensowo rozstrzelanych zostało 1111 więźniów łagrów. Pośród nich było ponad 200 wybitnych przedstawicieli ukraińskiej kultury i nauki².

Mykole Bażanowi udało się przetrwać. Porzucił oryginalną twórczość i poświęcił się pracy tłumacza literatury³. Jak twierdzą biografowie – był goto-

¹ Pokolenia twórców lat dwudziestych i początku lat trzydziestych XX w., do których zalicza się Mykoła Bażan, określa się w kulturze ukraińskiej mianem rozstrzelanego odrodzenia. Zagadnieniom związanym z rozstrzelanym odrodzeniem jest poświęcona książka Agnieszki Korniejenko (2010).

² Informacje dotyczące ofiar stalinowskich represji, które zginęły na uroczysku Sandarmoch, łącznie ze spisami zamordowanych, rozpowszechniało radio Swoboda i ukraińska gazeta „Deń”, które ogłosiły rok 2012 rokiem poświęconym ofiarom Sandarmoch. Jednym z najważniejszych źródeł dotyczących represji są prace Serhija Szewczenki, dziennikarza i dokumentalisty, który w latach 1997–1999 dowodził ekspedycją naukowców pracujących w rosyjskich archiwach m.in. na Wyspach Sołowieckich i w Karelii.

³ Nie była to postawa odosobniona – taki sam „sposób na przetrwanie” wybrało kilku innych wybitnych poetów tego czasu, m.in. Pawło Tyczyna i Maksym Rylski. Mykoła Bażan tłu-

wy na wszystko, zawsze miał spakowaną walizkę i sypiał w spodniach, czekając na nakaz aresztowania (Цалик, Селірей 2010: 41). Zamiast tego otrzymał odznaczenie. W 1937 roku, czyli w okresie największego terroru, dokonał kongenialnego przekładu średniowiecznego gruzińskiego eposu narodowego – *Rycerza w tygrysiej skórze*⁴. Nagrodę za ten właśnie przekład otrzymał z polecenia samego Stalina. Wraz z przyjęciem odznaczenia, a w ówczesnej sytuacji trudno było podjąć decyzję odmowną, Bażan został pisarzem uwikłanym w system. Z takiej oto perspektywy chciałabym spojrzeć na poetę w niniejszym artykule.

Zasadniczym przedmiotem mojej analizy jest zideologizowany punkt widzenia, czyli wpływ ideologii komunistycznej na sposób konstruowania rzeczywistości literackiej. Rozważania mają na celu wskazanie obecności lub braku konkretnych elementów nacechowanych ideologicznie (w sferze fabularnej i formalnej). Należy postawić pytanie, czy i w jakim stopniu Mykoła Bażan realizował socrealistyczne postulaty: „realizmu” (ideowość, partyjność, ludowość), dydaktyzmu, typowości oraz afirmacji rzeczywistości komunistycznej. Punkt widzenia rozumiem tutaj zgodnie z definicją Jerzego Bartmińskiego (1990: 103) jako:

czynnik podmiotowo-kulturowy, decydujący o sposobie mówienia o przedmiocie, w tym m.in. o kategoryzacji przedmiotu, o wyborze podstawy onomazjologicznej przy tworzeniu jego nazwy, o wyborze cech, które są o przedmiocie orzekane w konkretnych wypowiedziach i utrwalone w znaczeniu. Przyjęty przez podmiot mówiący jakiś punkt widzenia funkcjonuje więc jako zespół dyrektyw kształtujących treść i strukturę treści słów i całych wypowiedzi, dających też podstawę do identyfikacji gatunków mowy i stylów językowych.

Pojęcia „ideologizacji” używam w powszechnym znaczeniu jako „porządkowania czegoś lub kogoś jakiejś ideologii” (Dubisz 2008: 1182). Ze względu na ograniczoną objętość artykułu pomijam w tym miejscu problematykę definiowania pojęcia ideologii, odwołując się wyłącznie do koncepcji Karla Mannheim’a, dla którego ideologia była pewnym rodzajem oszukiwania czy okłamywania, polegającym na utrwalaniu i utrzymywaniu błędnych przekonań celem wyrażenia interesów klasy panującej (Mannheim 1992). Nie bez powodu przywołuję tutaj interesy klasowe, odnoszę się bowiem do bardzo konkretnego ideologicznego wariantu – marksizmu-leninizmu, na

maczył z rosyjskiego, polskiego, niemieckiego i języków kaukaskich. Interesujące komentarze dotyczące „strategii przetrwania” w okresie czystek można znaleźć we wspomnianej książce Agnieszki Korniejenko (2010).

⁴ Inny tytuł to: *Witeż w tygrysiej skórze*. Tekst był kilkakrotnie tłumaczony na język polski, najczęściej we fragmentach. Pierwszej próby przekładu tego eposu podjął się Julian Tuwim, autorami ostatnich przekładów są Igor Sikirycki i Jerzy Zagórski.

którym został oparty ustrój republik ZSRR⁵ i który legł u podstaw kierunku w sztuce znanego powszechnie jako realizm socjalistyczny, obowiązującego w ZSRR od 1934 roku⁶ aż do upadku imperium.

Mykoła Bażan jako przedstawiciel tej podstawowej i jedynej metody twórczości artystycznej stworzył wiele poetyckich przedstawień zgodnych z wymogami partii. Głównym zadaniem poezji socrealistycznej było reagowanie na istotne dla władzy wydarzenia. Innymi słowy, pełniła ona funkcję laurki okolicznościowej, a jej rola ograniczała się do produkcji nowych tekstów związanych z powtarzającymi się uroczystościami, takimi jak zjazd partii, urodziny Stalina czy święto pierwszomajowe. Celem takiej poezji miało być budowanie poczucia wspólnoty: wszyscy obywatele łączyli się na przykład we wspólnych obchodach święta pracy. Ważny był odpowiedni temat i jego żarliwe przedstawienie.

Z czasem wyznacznikami socrealistycznych utworów stały się: skonwencjonalizowana forma, stosowanie pierwszej osoby liczby mnogiej i wszechobecny patos. Twórczość tego typu miała wyraźny charakter wartościujący – nader często spotyka się zwroty: „przodujący”, „wiodący”, „wielki”, „niezwykły”, „nieugięty”, „bohaterski”. Przy opisywaniu rzeczywistości z punktu widzenia partii stosowano poetyzmy i charakterystyczne peryfrazy, takie jak: „republika pokoju”, „stu narodów niezłomny kraj”, „Ojczyzna Republik Radzieckich”, oraz definicje uwznioślające typu „inżynier naszych marzeń”⁷, metafory i porównania spełniające funkcję sloganu, od pewnego czasu ośmieszane, choćby słynne w PRL: „Niech nam żyje towarzysz Stalin, co usta słodsze miał od malin”⁸ (Stomma 2000: 192). Na marginesie warto dodać, że Stalin był postacią niejednokrotnie deifikowaną, stanowił natchnienie dla poetów i uczonych, symbolizował nadzieję. Bohaterem wiersza Mykoły Bażana nie jest jednak Stalin, a Włodzimierz Iljicz Uljanow – Lenin.

Wiersz *W muzeum Lenina* został napisany w roku 1981, a więc w ostatnim okresie twórczości Bażana (poeta zmarł w 1983 roku) i w momencie, kiedy radziecki porządek zaczynał wchodzić w fazę kryzysu. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że Bażan aż do swojej śmierci pozostał w kręgu pisarzy drukowa-

⁵ Ukraina – USSR była członkiem ZSRR od 1922 roku.

⁶ Termin „realizm socjalistyczny” pojawił się po raz pierwszy dwa lata wcześniej na łamach „Literaturnej Gazety”, ale jako obowiązująca metoda twórcza został proklamowany przez Maksyma Gorkiego na Zjeździe Pisarzy Radzieckich właśnie w 1934 r.

⁷ Wyrażenie pochodzi z wiersza Krzysztofa Gruszczyńskiego *Stalin – inżynier naszych marzeń*.

⁸ Autor tego sformułowania pozostaje anonimowy, Stomma określa tekst jako „zakazaną piosenkę lat 50.”, co świadczy o przewrotnym i prześmiewczym charakterze dwuwiersu. Podaję jednak ten przykład, ponieważ autor, wyśmiewając ówczesną rzeczywistość, musiał się posłużyć partyjnym punktem widzenia i adekwatnym do tego językiem.

nych w oficjalnym obiegu⁹, zatem publikując ostatni za życia tom poezji, podporządkował go dotychczasowemu kanonowi wydawniczemu, wedle którego na pierwszych stronach pojawiały się wiersze sztandarowe – pochwały robotników, panegiryki na cześć wodza lub też przodowników pracy, przy czym owe utwory najczęściej były dodatkowo ozdabiane, na przykład ujmowane w ramkę. Wyżej określoną funkcję „wiersza z pierwszych stron” pełnił również tekst *W muzeum Lenina*.

Bohater utworu został obdarzony licznymi przydomkami. Lenin to „Największy Myśliciel”¹⁰ – teoretyk, filozof, „Nauczyciel dusz” – wzór do naśladowania, ale też przewodnik duchowy, „Wódz” – przywódca walki zbrojnej i rewolucji. Jak widać, każde z wymienionych określeń doskonale wpisuje się w ówczesny poetycki kanon. Nowatorstwem nie pobrzmiwają również używane w wierszu środki stylistyczne: „lata są burzliwe”, „barykady dymiące”, „dłonie pracujące”. Sylwetka Lenina jest wyprostowana, „z głową wysoko i podniesionym czołem”, a jeden z dominujących w wierszu obrazów to ogień walki, rzecz jasna, rewolucyjnej.

Wiersz został napisany nieregularnym sylabotonikiem – charakteryzują go jambiczne sekwencje o różnej długości wersów (od 10 do 12). Bażan, jako mistrz wiersza polimetrycznego (Костенко 2004), eksperymentował z przeróżnymi kombinacjami: w obrębie jednego utworu spotykamy od ośmiu do trzynastu sylab; trocheje, jamby i amfibrachy – przy czym te różnorodne kombinacje są zawsze sfunkcjonalizowane. W przypadku wiersza *W muzeum Lenina* odstępstwa od metrycznej normy są nieliczne – rytm jest bardzo wyraźny. Niemniej jednak, nawet za pomocą niewielkich odstępstw, autorowi udało się uzyskać pożądane efekty: po pierwsze uciekł on od drażliwej rytmicznej monotonii socrealistycznej poezji, po drugie wyeksponował określone elementy. I tak: pięciostopowy jamb został zastosowany we fragmentach najbardziej dynamicznych (opis walki rewolucyjnej), mieszane pięcio- i sześciostopowe metrum (zbliżone do dystychu elegijnego) to bardziej spokojna, dostojna część (uroczyste wejście do muzeum). W oryginale:

Це – дім його життя,
биремного, як вік,
Безмежного, як світ,
у розмнагу своїм
[...]
Але,
немов огню священного язик

⁹ Na Ukrainie funkcjonował również nieoficjalny obieg literatury – *Samwydaw*, którego początek datuje się na rok 1929. Od lat pięćdziesiątych *Samwydaw* działał na masową skalę.

¹⁰ Fragmenty utworu, który nie doczekał się jeszcze całościowego przekładu na język polski, cytuję w przekładzie własnym – K.P.

Пашиць, і кличе,
й клекотить воно.

Отак сто літ,
сто літ тому назад
Над бруствером димучх баркад (Бажан 1984: 572–574).

Dominują oczywiście patos, ton pełen powagi i wzniosłości.

To jednak nie dynamika ani stopień konwencjonalizacji środków wyrażania się najbardziej interesującymi zagadnieniami. Uwagę zwraca opis samego budynku. Muzeum Lenina to „dom uroczyście cichy”, do którego „ludzie wchodzi w jasną ciszę, do sali świetlistej, zwiastującej dobro”. Do muzeum – domu życia Lenina – wchodzi się z należytą nabożnością, jak do miejsca kultu. Dochodzi tutaj do sakralizacji nie tyle samej postaci, ile przestrzeni z nią związanej, która stanowi wzorzec porządku świata, ma jeden wyraźny środek (Eliade 1974: 74). W muzeum Lenina z wiersza Mykoły Bażana nie oglądamy bowiem poszczególnych eksponatów związanych z życiem i działalnością tej postaci. Podmiot koncentruje swoją uwagę na sztandarze, na tle którego umieszczona jest sylwetka Lenina.

Czerwony sztandar to międzynarodowy symbol ruchów robotniczych. Jakkolwiek jego geneza jest starsza, to bywa utożsamiany głównie z krwią robotników przelaną w XIX wieku, a w naszym kręgu kulturowym przede wszystkim z rewolucją bolszewicką. Nasuwa się pytanie, dlaczego ten z pozoru nieistotny eksponat odgrywa w wierszu *W muzeum Lenina* tak znaczącą rolę? Otóż, okazuje się, że nie jest to zwykły, przypadkowy sztandar, lecz stuletnie płótno, niesione podczas zrywu Komuny Paryskiej. Dlaczego akurat to? Lenin (1949) w dziele *Państwo a rewolucja* wyznaje, że to właśnie zdobycze Komuny były najważniejszą inspiracją dla jego rewolucji. Sztandar Paryskiej Komuny ma zatem na celu wskazanie łączności pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami, wpisanie rewolucji bolszewickiej w szerszy kontekst historyczny jako elementu „większego planu”.

Sztandar jest nazwany między innymi „ognia świętego językiem”. Symbolika ognia nie ogranicza się więc do obrazów wojennej pożogi. W sakralnym porządku utworu ogień ma charakter ambiwalentny: z jednej strony niszczący, z drugiej oczyszczający – rewolucja, choć wymagająca ofiar, przyniosła wszakże odrodzenie. W dalszej części wiersza dochodzi do zestawienia sztandaru i Lenina. Owo płótno, podobnie jak Lenin, przetrwało sztormy i burze (nawet tajfuny!), było niesione przez dłonie walczące i niepokonane. Teraz może błyszczeć w świetle zwycięstw Lenina. Ponieważ Lenin, tak jak zdobycze Komuny Paryskiej (w domyśle: komunistyczny porządek, rewolucja), jest ciągle żywy i „ożywiający”¹¹. Sztandar i Lenin są zatem nośnikami tych

¹¹ Wyróżnienie – K.P.

samych wartości. Odwiedzający muzeum, zatrzymawszy się chwilę z należytą czcią nad tym właśnie sztandarem, podobnie jak Lenin zainspirowani Komunistyczną Partią, mogą dalej „walczyć i trudzić się”. Takie oto przesłanie pozostawia nam poeta Mykoła Bażan.

Podsumowując, obrany punkt widzenia, czy też podporządkowanie się ogólnie przyjętemu punktowi widzenia, ma decydujący wpływ na sposób pisania autora. Analiza wiersza *W muzeum Lenina* pozwala odkryć, w jaki sposób obrany przez poetę punkt widzenia – tutaj ideologia komunistyczna – wpływa na wybór elementów świata przedstawionego (opisywanych cech, wydarzeń), środków artystycznych i konkretnych rozwiązań kompozycyjnych oraz narzuca perswazyjny wydźwięk przesłania. Wartościujące aspekty takiego punktu widzenia ujawniają się chociażby przy okazji dobierania i konstruowania przydomków bohatera, nie bez znaczenia jest tutaj nawet struktura graficzna – pisownia niektórych wyrazów wielką literą. Punkt widzenia ideologii komunistycznej determinuje całokształt przekazu informacyjnego zawartego w wierszu, wskazuje na jego typowość (oczywiście w obrębie twórczości socrealistycznej). Znaczna liczba wyznaczników formalnych i treściowych (takich jak sakralizacja, patos, odwołania do walki rewolucyjnej, czerwień sztandaru) świadczy o propagandowym charakterze utworu.